



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

16 | 2018

L'expérimental dans la littérature et les arts
contemporains

De l'expérimental dans l'art de Peter Markus : *We Make Mud*

Béatrice Trotignon



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11393>

DOI : 10.4000/miranda.11393

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Béatrice Trotignon, « De l'expérimental dans l'art de Peter Markus : *We Make Mud* », *Miranda* [En ligne], 16 | 2018, mis en ligne le 31 mai 2018, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/11393> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.11393>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

De l'expérimental dans l'art de Peter Markus : *We Make Mud*

Béatrice Trotignon

- 1 Quel sens l'adjectif « expérimental » peut-il bien avoir quand il qualifie la « littérature », pour peu que l'on considère qu'une des fonctions essentielles de cette dernière est justement l'expérimentation de formes nouvelles ou le renouvellement de formes anciennes ? Peut-être pourrait-on rappeler l'opposition que faisait Roland Barthes entre l'écrivain et l'écrivant, afin d'associer l'expérimental plus spécifiquement au travail propre à l'écrivain, à « celui — dit Barthes — qui travaille sa parole », « qui absorbe radicalement le pourquoi du monde dans un comment écrire » : « en s'enfermant dans le comment écrire, l'écrivain finit par retrouver la question ouverte par excellence : pourquoi le monde ? » Contrairement à l'écrivain pour qui sa parole supporte mais ne constitue pas « un faire », pour qui sa parole — pour reprendre les mots de Barthes — « met fin à une ambiguïté du monde, institue une explication irréversible, ou une information incontestable », l'écrivain dont la parole est « intransitive par choix et par labeur », « inaugure une ambiguïté », et « s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer », même si dans un deuxième temps tout autant paradoxal, par la consommation et la sacralisation qu'en fait la société, il arrive à cette parole provocante et hors-norme, d'être « digérée par les institutions littéraires » (*Essais Critiques*, 147-154). On retiendra que l'expérimental serait donc indissociable d'un « faire » ou d'un « travail » de la langue et de la parole, d'une mise à l'essai permettant par une approche empirique l'élaboration non pas d'un savoir figé et univoque, mais son ouverture, son exploration et son questionnement toujours renouvelés par l'écriture et son observation consciente, au-delà du simple ressenti. Nous chercherons à dégager quelques-uns des traits expérimentaux de l'écriture de Peter Markus, c'est-à-dire les mises à l'essai de pratiques de la langue au travers d'une série de contraintes par lesquelles le « comment écrire » ainsi qu'une forme d'intransitivité ouvrent la créativité et le questionnement.
- 2 *We Make Mud* est l'un des plus récents recueils de nouvelles (ou « stories ») de Peter Markus, paru en 2011 chez Dzanc Books. On peut compter parmi ses précédentes

publications *The Moon is a Lighthouse* (2003, New Michigan Press), *The Singing Fish* (2005, Calamari Press), *Good, Brother* (2006, Calamari Press, accompagné d'illustrations de l'éditeur Derek White) et un « roman », *Bob, or Man on Boat* (2008, Dzanc Books). Tandis que ce roman évoque deux hommes à la pêche sur une rivière (avec des échos de *Moby Dick* : « Call me Bob »), tous les recueils sont construits, du point de vue de l'intrigue, autour des jeux plus ou moins interdits de deux jeunes frères vivant au bord d'une rivière dans une ville au passé industriel. Tour à tour, ils construisent et détruisent un monde familier autant qu'étrange, parfois fantastique, à partir de la boue, de l'eau, des poissons, de la lune et surtout du langage.

- 3 En juillet 2014 est paru son plus récent recueil, toujours chez Dzanc Books, *The Fish and the Not Fish*, tandis qu'un autre roman serait en cours d'écriture : ces deux derniers projets partagent une même contrainte, celle de ne contenir que des mots comptant une seule syllabe, non seulement afin de rompre avec un chant devenu trop habituel pour l'auteur, mais aussi de faire l'expérience d'une très forte contrainte pouvant néanmoins déboucher sur une découverte et une création inédites, ainsi que Peter Markus l'a expliqué dans une récente interview :

I got to know brother, as a word, quite well, it was my mantra, my incantation, the drum, the vertical note of what became my song. To play away from such singing, in *The Fish and the Not Fish*, I've placed a very specific and astringent lingual restriction on myself that makes it impossible for brothers to wash ashore. In this forthcoming collection and in a novel that I am also working on now all the words on all the pages must be, in order for them to be placed in a sentence in these books, single syllable words. It's an absurd venture, I realize, this kind of self-handcuffing, though as a child I was always mystified by the likes of Houdini and how he was able to make himself escape. Maybe I won't escape. Maybe it's more of a digging a hole which may or may not be a grave. Either way I can live with whatever failings come my way. I do believe, in the end, that I'll have written a book of great restraint that is the first of its kind and first-ness is a thing that gives me supreme pleasure. (*Fiction Writers Review*)

- 4 N'utiliser que des mots d'une seule syllabe dans ce projet, ou choisir dans son premier roman le palindrome « Bob » pour désigner le personnage tout autant que le narrateur, le bateau, le fils de Bob ou encore la rivière, sont des contraintes qui ne sont pas sans évoquer dans leur recherche de formes nouvelles les jeux et les explorations de l'Oulipo, dont on rappellera que son nom originel était le Sélitex (Séminaire de Littérature Expérimentale). L'élection de la monosyllabe fait aussi surgir une figure marquante de la littérature américaine dite expérimentale, Gertrude Stein, référence d'autant plus importante que la répétition et le travail de la syntaxe sont aussi deux voies privilégiées de l'expérimentation chez Markus, conduisant, comme chez Stein, à déstabiliser l'idée d'histoire ou de narration.
- 5 La citation précédente de Markus souligne en outre l'importance du jeu, du mot comme matériau sonore et rythmique, et de l'écriture comme un processus d'expérimentation, à savoir un processus exploratoire empirique concret, dont on ne connaît pas, *a priori*, le résultat. Ce dernier est soumis, qui plus est, à des défauts ou défaillances (« failings ») — sans que cela soit pour autant vécu comme un échec. L'appel de la nouveauté, le défi de l'inédit semblent aussi être un moteur de l'expérimental chez Markus, et quoi de mieux que le cadre de l'enfance, ses jeux et son imaginaire, pour puiser l'occasion de « premières expériences », de découvertes ou de visions renouvelées du monde.

Le nom/la métaphore/la tautologie

- 6 Dans *We Make Mud*, mais aussi dans ses autres textes, le lexique de Peter Markus est contraint par sa simplification et par la répétition de substantifs génériques, parmi lesquels figurent entre autres exemples : *brother*, *river*, *mud*, *boat*, *fish*, *town*, *moon*, *backyard*, *telephone pole*, *mouth*, *star*. Les personnages principaux sont deux jeunes jumeaux, Jimmy et John, rendus pour ainsi dire indistincts par une narration à la première personne du pluriel (« we ») et par la formule fusionnelle récurrente « Us brothers » :

When we heard this fish's singing, us brothers, we gave each other this look. There was this look that us brothers, we sometimes liked to give each other this look. It was the kind of a look that actually hurt the eyes of the brother who was doing the looking. Imagine that look. Brother, Brother said to me then. Brother. We didn't have to say any other words other than this. This word brother, it was more than just enough. (*We Make Mud*, 13)

We were brothers. We were each other's voice inside our own heads. (47)

- 7 S'ajoutent aussi quelques autres personnages récurrents au nom générique cependant affublé de majuscule : Father, Mother, Girl, Boy, Man, ainsi que deux personnages exceptionnellement dotés d'un nom propre : Mr Higginson l'épicier, et un oncle répondant, par contraste, à de multiples noms propres ou surnoms : Hank, Joe, Uncle Fish, Uncle Guitar, Crazy Hank...
- 8 Dans une analyse quantitative du texte « *The Moon is a Fish* », tirée du recueil *Good, Brother* de Peter Markus, Brian Evenson a montré que le mot le plus récurrent du texte était « fish », plus encore que l'article « the ». Par comparaison, même une nouvelle comme *Big Two-Hearted River* de Hemingway, construite sur la répétition du mot « trout », n'utilise pas ce substantif autant que Markus emploie « fish » et surtout ne l'emploie pas plus que les petits mots si chers à Stein que sont « the », « and » et « of ». Ces derniers mots qui sont les plus fréquents de la langue anglaise si l'on se réfère au Brown Corpus ou au British National Corpus, tiennent eux aussi chez Hemingway une place prépondérante, alors que chez Markus, suggère Evenson, l'écart par rapport à la langue standard est plus poussé puisque « fish », dans ce texte, s'avère être le terme le plus utilisé. Cette répétition exagérée participe de la perception que la prose de Markus est expérimentale, au sens où elle effectue une opération délibérée et inédite sur la langue qui permet d'en tester les limites et les possibilités, de la « déterritorialiser », et de la faire devenir « autre chose »¹.
- 9 En privilégiant des substantifs simples et communs plutôt que des mots « vides », des articulations grammaticales ou des mots rares comme chez d'autres écrivains comme Gertrude Stein, Markus ne cherche pas à flirter avec l'illisibilité grammaticale. Il n'ignore pas le pouvoir d'évocation et d'invocation de ces substantifs, leur charge mythique ou mythologique, sans parler de l'histoire littéraire dont ils sont chargés. Par exemple, le titre du texte mentionné ci-dessus, « *The Moon is a Fish* », rappelle la fameuse déclaration lapidaire « *My mother is a fish* » de Vardaman, dans un des monologues de *As I Lay Dying*, par lequel l'enfant confronté à la mort de sa mère² est à la recherche d'un « comment dire » face à ce qui reste un mystère à déchiffrer, par la formule magique de la métaphore et de la métamorphose selon laquelle « A is B » : sa profonde étrangeté n'empêche pas son indéniable logique dans l'esprit de l'enfant. Ainsi vont les titres des textes dans *We Make Mud* : « *The Moon is a Fish* », « *Our Mother*

is a Fish », « Our Father is a Fish », « The Moon is Girl's Heart », « The Moon is a Fish Eye », « The Moon is a Star ».

- 10 Deux verbes clés, mots magiques entre tous, sont au cœur de l'expérimentation de Markus, de sa fabrique littéraire, de sa *poesis* : le verbe « faire » comme l'indique le titre général du recueil — *We Make Mud*, la boue ne manquant pas en outre d'évoquer l'argile et la poussière de la création biblique ou de multiples récits mythologiques tout autant que les bacs à sable de l'enfance — et le verbe « être », ce puissant échangeur du sens, cet incroyable créateur d'un réel imaginaire ou non, qui déclenche la croyance, ou peut-être seulement ouvre cette faculté de l'enfant mais aussi du lecteur : la crédulité.

- 11 C'est justement cette qualité que Markus convoque quand il parle de l'influence de Faulkner sur son écriture :

I'm sure I could be made to believe just about anything that Faulkner offers up as a way to get things done. I'd be sure to believe him that a mason jar full of water was moonshine if he said that's what it was. Just like when he wrote the sentence 'My mother is a fish', I became a convert to what a sentence might be able to say. (*Fiction Writers Review*)

- 12 Peter Markus nous apparaît ici sous les traits d'un improbable apôtre dont l'évangile raconte les miracles de la transformation de l'eau en alcool de contrebande par les bons soins de Jésus-Faulkner, lequel l'aurait converti à la foi en la puissance du verbe, en son avènement ou événement.

- 13 À son tour, Markus expérimente ce pouvoir et joue, à maintes reprises, avec la performativité de la parole, lorsque l'invocation répétée du mot semble suffire à faire advenir la chose.³ Dans le passage suivant, il s'opère par la répétition incantatoire du mot et l'insistance de la fonction de la parole (« say ») associée à la multiplication du déictique « there », une sorte d'avènement (« it happened ») ou d'accouchement (« out ») sous la forme d'une réalité visible (« we saw it ») :

It was at night when Brother said what he said about us brothers needing us a boat. [...] Us brothers, we needed us a boat. You can say that again was what I said to Brother, that's when it happened. Out there in the river's moonlit night, out there out on the river, there in the river's dark, out of the corners of us brothers' eyes, we saw it : a boat. There was a boat out there out on the river slowly floating down the river. (73)

- 14 Un autre puissant ressort du langage expérimenté par Markus s'appuie sur la métaphore substantive *in praesentia*, par l'utilisation du « est » d'équivalence. Elle n'est pas seulement utilisée dans les titres, mais aussi dans le cours des textes, comme un véritable moteur narratif :

Our eyes, brother : they became moons, that night. Then lighthouses. Then they became hands [...]. That night, the mud was hot to our boy touches : it was this melty thing melting in our muddy boy hands. [...] This dress is yellow. No, that's not right : this dress is a kind of blue. It is brown. It is the color the water is. It is a fish— it is a fish that has forgotten how to swim : it is a fish floating across a muddy river sky. Now, it is a kite now. Now, it is a star. No, now, what this is is, it is a dress with no one inside it. [...] Girl is back now to being just mud. That is to say, Girl is back to being the way that we made her, back to being the way she was made to be : naked, bare, pure : pure mud. (34-35)

- 15 On remarque aussi dans ce passage, et dans tous les textes, la récurrence de l'idée de métamorphose et le recours au verbe « to become », dans une sorte de tension deleuzienne⁴ avec la métaphore, semblant la sortir du registre de l'image et du transfert de sens pour l'ancrer dans le littéral et le matériel :

Our mother, she is in the back of this house in a bed that has become her body. (19)

We pulled Girl up, out of the mud, until Girl became a tree. Us brothers, up this girl tree, up, us brothers, we climbed. We climbed up this girl tree that used to be Girl, this tree that used to be mud, until us brothers, out of tree branches and tree leaves, all the color of mud, we made us a nest. In the sky above our heads, there was a cloud up there in the shape of a bird. This cloud, it was so shaped like how a bird is shaped that it became, it turned into, it was : a bird. [...] We touched this bird that was once a cloud once shaped in the shape of a bird, and when we did, this bird, it started singing. (44)

- 16 Le passage de la structure habituelle de la métaphore *in praesentia* (« A est B ») à celle de la métamorphose est remarquable par la rupture qu'introduit la ponctuation au cœur de la syntaxe (« it was : a bird »). C'est un véritable changement d'état qui est proposé, une transformation tangible (« we touched this bird »), même si comme le suggère l'extrait précédent (34-35), la réversibilité est toujours de mise dans le monde de Markus : « Girl is back to being the way that we made her ».
- 17 Quelques-uns des textes proposent ainsi de véritables dérives fantastiques sur la base de métamorphoses généralisées : les poissons chantent ; le père respire sous l'eau ; la fille de boue s'anime, parle, agit, se transforme en route, en rivière, en oiseau, en arbre, etc. ; la mère devient poisson, la lune devient poisson, pluie d'étoiles ; la rivière se révèle un puits sans fond où se tapit un homme qui se fait appeler Dieu... Toutes les combinaisons possibles de ce jeu de constantes métamorphoses sont explorées.
- 18 Dans l'extrait cité plus haut (34-35) en illustration de la métaphore *in praesentia*, si un transfert est suggéré entre l'animé et l'inanimé (*eyes = moons = lighthouses = hands ; dress = fish = kite ; Girl = mud*), dont la combinaison produit une forme de merveilleux, on remarquera que chez Markus les éléments mis en correspondance (lune, poisson, étoile, rivière, robe, phare, mains, yeux des personnages...) sont néanmoins déjà tous co-présents et contigus. Il semblerait que la base sous-jacente à l'ensemble des métaphores et des métamorphoses de Markus se rapproche d'une forme de synecdoque ou de métonymie : toutes les parties se rapportent aux autres, et finalement au tout, à savoir à la boue primitive : « pure mud » (35), « back in the beginning, back when all things were made out of mud » (155).
- 19 Cette production de métamorphoses et de métaphores en circuit fermé pourrait être lue comme le symptôme d'une enfance autarcique, du profond refus — maintes fois répété — des deux garçons de quitter leur paradis ou même seulement d'imaginer un autre monde, ailleurs :

Us brothers, we couldn't picture a sky bigger than the sky outside our backyard. We did not want to imagine a town without a dirty river running through it where we could run down to it to fish. Us brothers, we did not want to run or be moved away from all of this smoke and water and mud. (57)

[...] we don't want to love something other than river and fish and mud was what Brother said to this. We love river, Brother said. We love fish. And mud, we can never get us enough of mud. (169)
- 20 Le décalage qui permet néanmoins à une différence d'apparaître et à la métaphore de jouer, est la mise en relation d'un élément déterminé avec un élément indéterminé, ce qui est une des structures courantes de la métaphore *in praesentia* : « us brothers we understand that *the moon*, it is *a fish* » (21), « *Our father*, his voice, it is *a raised-back hammer* » (25), « *our backyard's fish-headed telephone pole*, it is *a lit-up lighthouse* »

(28), « *that place where our father used to work, it is a shipwrecked ship* » (30), « *Your face, Brother tells me. It is a half of a moon is what Brother says* » (52), « *Our mother's eyes are moons in a mud-blackened sky* » (56), « *Our mother is a fish that drowned in the muddy river* » (104), « *we see Boy's body rise up: it is a kite* » (153)⁵. Cette indétermination réintroduit une part d'inconnu, permet une dépossession momentanée du monde environnant pour en offrir une nouvelle appréhension. Cela se fait cependant à partir de ses éléments constitutifs, comme pour suggérer que l'autre reste une forme du même. Markus ouvre ici une voie d'accès au réel et à la langue par son idiotie, quand « la chose n'est jamais telle qu'en elle-même » (44), pour reprendre l'analyse qu'en fait Clément Rosset dans son traité :

Idiôtès, idiot, signifie simple, particulier, unique ; puis par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont [...]. Il y a en effet deux grandes possibilités de contact avec le réel : le contact rugueux, qui bute sur les choses et n'en tire rien d'autre que le sentiment de leur présence silencieuse, et le contact lisse, poli, en miroir, qui remplace la présence des choses par leur apparition en images. (42-43)

- 21 Le « contact lisse » au monde de Markus, par l'utilisation d'images, en révèle systématiquement le contact « brut », la matière première, présente partout : la boue, dont les différentes métamorphoses ne suffisent pas à faire oublier l'omniprésence constitutive. En outre, à force de puiser les motifs métaphoriques à l'intérieur même de ce monde et de les recycler indéfiniment, Markus finit par ramener ce pseudo contact lisse à une dimension idiote et unidimensionnelle par la voie de la tautologie : « *staring at us brothers with this stare that he is staring at us with* » (27), « *After our father says what he says* » (27) ; « *smoking smokestack smoke* » (29) ; « *Brother is the brother of us brothers* » (30). La récurrence de ces formules crée une atmosphère d'étrangeté, mais cette dernière est peut-être simplement la reconnaissance du même dans le double et, au bout du compte, le constat de l'idiotie du réel. Dans les exemples ci-dessus, l'acte de description, bien que souligné, reste simplement tautologique et impuissant à convoquer un élément susceptible d'ouvrir la réalité à une forme qui ne serait pas déjà elle-même.

- 22 Les fonctions cognitives et explicatives d'une description ou d'une métaphore ayant été mises au second plan, l'ultime stade du processus de déconstruction de la métaphore est d'attirer l'attention sur le fonctionnement du signe et son pouvoir de signifier, mais aussi sur le signifiant même et son arbitraire.

Us brothers, we love the sound of that word girl so much that one day, out of nowhere, we start calling everything we see, Girl. Let's go, Girl, we say, to each other. Let's go down to the girl, one of us brothers will go to the other, and to the river is where we go. Let's catch some girl, the other brother will then say to this. [...] Girl sure is girly. [...] After a while, after we fill our buckets up with a whole mess of girl, one of us brothers will say, Sister, I'm hungry. Let's go fry us up some girl. Like this, us brothers, we go back and forth between us, girl this and girl that, until it is raining girls and girl. The moon in the sky is girl. The sky and the mud is girl. » (140)

- 23 Il y a chez Markus quelque chose du linguiste ou du philosophe du langage, s'interrogeant sur les conditions d'existence ou d'apparition du sens, sur la nature des

parties du langage, les rapports entre signifiant et signifié. Et ce qui est convoqué à travers la répétition n'est pas tant le monde que le signifiant même.

Le signifiant/L'incantation

- 24 Parmi les composantes du langage, le signifiant se taille en effet la part du lion. Si Peter Markus reconnaît le pouvoir d'évocation de la fiction et des mots, c'est pourtant le signifiant et sa sonorité qui détiennent la vraie force de son écriture, et sont l'objet, selon ses dires, de son véritable intérêt ou de sa seule autorité. L'auteur se réclame des mots avant tout, tout en convenant qu'il ne peut, pas plus que Stein, éviter de faire « signe vers le monde »⁶ :

The sentence is the only sensory experience I know anything about when it comes to fish or mud. In other words, I might be able to claim some sort of authority over the words themselves but not the things themselves. The word "fish" refers only to itself and the dominion of its letters. The words "river" or "mud" have little to do with landscapes versed in actuality. In other words, on the river itself, when I step out on it, I am a fish out of water. Those who read my fiction might believe otherwise and therein resides the illusionary power and the ultimate seductive pleasure of fiction. I only can speak about the "fish" that is a fiction, the "mud" that doesn't really exist. (*Fiction Writers Review*)

- 25 L'« intransitivité » proclamée de ses substantifs et de son écriture en fait la poéticité et la musicalité ; l'insistance sur le matériau même du mot, sa sonorité et sa plasticité priment sur le message, c'est le moteur même de la phrase, son énergie propre, la figure du désir même⁷ :

Everything for me begins with the word, in some cases a single word, and most it is the sound of that word that sets me off into the sentence-making process. The words that you cite in your question are, as you might suspect, words in the language that I love. I love the way they sound when I say them, when they lift up from my tongue ; I love the way they look when I look at them ; I love the way they taste, and smell, and feel when I run my hands across them. How can a word taste, smell, feel ? It just can. It just does. At least for me. And that's where it all begins : in that sensory place where pleasure meets up with the desire to make something out of nothing : to make love. To make something that didn't exist until the force of my sentences called it forth. (*Gotham Writers Workshop*)

- 26 On comprendra que la figure du shaman soit récurrente dans les commentaires qu'il fait de sa propre pratique d'écrivain, qu'il compare celle-ci à un acte rituel, une danse, ou une prière, un mantra et une incantation : à nouveau la spiritualité et la mystique ressurgissent dans les déclarations de Markus, et son expérimentation évoque certaines techniques anciennes permettant une ouverture ou une modification de l'état de conscience. L'expérimentation chez Markus passe par une expérience sensible et sensorielle du langage, une conscience aiguë de sa musique, dont on observe les effets sur le corps, la perception et la conscience ; elle est source de plaisir, elle est un laboratoire de création *ex nihilo* : « to make something out of nothing [...]. To make something that didn't exist until the force of my sentences called it forth. » Nombre de ses textes jouent sur la symbolique religieuse, chrétienne, que ce soit à travers la récurrence du poisson, de la pêche miraculeuse, de la résurrection et de la crucifixion (cruci-fiction ?), de la fraternité, non sans ironie parfois comme dans la première phrase du texte « Good, Mother » : « Our father is not with us ». Mais son approche de

la religion est surtout centrée sur le langage comme matériau sonore, comme chant mystérieux :

Personally I love to hear stories, the same stories, told over and over. I suppose I find comfort in the repetition. I don't mean to get religious on you here, but as a boy I sometimes used to go—I used to get taken—to a Greek Orthodox church where the mass was said—no, it was more like it was sung—in Greek. The sounds of this strange language, the smoke of the incense, the paintings on the domed ceiling of angels, the images of saints standing trapped in stained glass, this was an incredibly mystical experience for me. What I discovered early on was that God was mostly just a sound. He was a language that I did not understand, one that I could not decipher, one that I could not speak. (*Gotham Writers Workshop*)

- 27 Ce qui compte donc est la force de la profération incantatoire, et le chant de la prose. L'action même de dire et de prononcer est aussi essentielle. Non seulement de nombreux signes d'oralité ponctuent les textes de Markus, le narrateur étant toujours l'un des deux frères sous la dénomination « us brothers », mais on repère surtout la multiplication des références aux mots eux-mêmes, à la bouche, aux lèvres, au fait de parler, d'avaler, de manger :

[...] we are just now learning, how to walk, how to talk, how to put the world into our mouths. Listen to us talk. What were our first words to come muddling up and out of our mouths ? Was it Mama ? Was it water ? Was it mud, or river ? Was it fish ? [...] This is us with our little boy mouths opening up to taste the taste of the muddy sky. (20)

That word, mud, and muddy and that other word that comes with it too : don't. These are the sounds that come muffing out at us brothers from the mouth that is our mother's. (21)

[...] and us, our father's sons, we like it, the way that that word lumber, we like it how it comes lumbering out of his, out of our father's, mouth. (27)

- 28 Dans la première citation, le choix du mot « muddling » contient le mot « mud » si central au recueil et évoque le magma verbal du babillage qui sème le désordre dans la langue. Quelques lignes plus bas apparaît « mucking » dans « we are mucking around in the mud », suivi une page plus loin à peine (citation suivante), de « muffing » qui revient sur l'idée d'une expression maladroite et chaotique de la langue tout en prolongeant les jeux d'allitérations et d'assonances (muddling, mouth, Mama, mud, muddy, mother). Markus travaille la langue comme une boue dont il explore l'élasticité, la souplesse et la matérialité, se rapprochant sans doute par moments d'une forme de « lalangue » jouissive, évoquant l'apprentissage du monde et du mot par le petit enfant, la relation de la langue maternelle au corps, à la bouche, à l'ingestion et à l'expulsion, et à l'inconscient.⁸
- 29 Par la multiplication de tous ces procédés, Markus vise aussi à intégrer le lecteur à l'actualisation du texte ; il le convoque à l'intérieur de la scène pour qu'il prenne part à l'expérience qui s'y déroule, en privilégiant le présent simple et en multipliant les déictiques ainsi que les adresses pour l'encourager à regarder, écouter, imaginer : « And now, now look over there » (27), « Listen with us now to this mud burning » (53), « Imagine that look » (13), « Listen to us talk » (20), « You : look here » (26), « See our father » (26), « And now, now look over there. [...] And look : look » (27), « Now, see this for yourself » (52), « Listen with us now to this mud burning » (53), « Get the picture ? [...] So like this, picture this » (89), « this hand that I hold the hammer with is what I am really wanting you to see : see this [...] See my hand » (96). Markus engage aussi le

lecteur à prendre conscience des jeux sonores proposés par le texte pour lui faire éprouver les phénomènes physiques du langage, son articulation, sa prononciation, son orthographe, comme le font les personnages eux-mêmes :

Who'd you get a tongue from ? us brothers, with our mouths, we push with our own tongues this mouthful of words out. Like this, the both of us brothers, we poke around with our boy tongues down and around inside our own boy mouths, just to make sure that Boy did not take out *our* tongues from the inside of our mouths. (109-110)

[...] —all of these things come rushing up to us brothers, all of them drawn to us by the sound that those four letters make : G-I-R-L. But girl the way that girl was meant to be spelled : with twelve r's, thirteen u's, and twenty-thousand l's at the end of girl, stretching across the earth. (141)

- 30 L'exemple ci-dessus conclut le texte déjà cité dans lequel les garçons ont joué à tout désigner autour d'eux par le recours au signifiant « girl ». Le mot finit par se décomposer ici en sons et en lettres individuelles (« the sound that those four letters make »), avant d'être recomposé dans une forme qui serait, cette fois-ci, le temps de quelques lignes, motivée⁹ (« the way girl was meant to be spelled ») et non plus seulement arbitraire, dans une forme qui serait en phase avec tout ce que, par ce jeu, elle sert désormais à désigner et signifier (« stretching across the earth »).
- 31 S'articule sans doute aussi à cette expérimentation du signifiant et aux jeux de lalangue, une conscience des liens entre perception et langage, que l'enfance, une fois encore chez Markus, permet de mettre au jour :

Up until I became a father and entered into a relearning process with my children about language, about the tongue's relationship to speech, language was just a convention (it was hardly even that, it was the low bird on the totem, a pole that was top-heavy with such things as character and plot). But once I had children the world got turned upside down in a number of ways, the most relevant to our discussion being the ways in which language and perception are linked. My sense of perception was radically altered, the world was totally reawakened, by and through the eyes of my daughter. (*Tarpaulin Sky*)

L'intrigue/La répétition

- 32 L'attention portée au signifiant et au son, ainsi qu'à leur répétition, a pour corrélat que le contenu de l'intrigue en tant que tel (et non sa fonction) pourrait ne pas sembler essentiel. Il est vrai que la répétition des mêmes motifs, en particulier celui de la crucifixion¹⁰, participe de la fascination pour leur puissance et leur mystère :

The whole business of God and religion was completely mysterious to me. I got none of the shame or guilt trips that end up turning most people away from God. And in that whole experience of going into a place that was completely foreign to me, there was one thing, a story, that held me, year after year, and it was the same story : the story, and of course the image, of Christ up on the cross. I would read that story, over and over again, every time that I'd go to church and sit down in the pew, I'd return to that story. And each time that I did, it was like I was reading it for the first time. I can't explain it, really. I can't really explain any of this, which I guess is okay by me. I'd rather, in the end, that it all, that all stories, remain a mystery. (*Gotham Writers Workshop*)

- 33 On peut repérer une sorte de grammaire minimale des situations narratives récurrentes chez Markus. *We Make Mud* retrace les jeux et activités auxquels les deux

frères s'adonnent (pêcher, lancer des cailloux dans l'eau, faire du bateau, construire une maison ou une fille en boue, chanter, danser, manger); quelques actes de désobéissance; la résistance âpre, éperdue, violente aussi, des garçons, au changement ou au déménagement qu'on voudrait leur imposer, le tout se concluant généralement par l'acte de trancher toutes sortes de choses et d'êtres vivants (poissons, père, mère, frère, fille, garçon...) et de les clouer au poteau téléphonique au fond de leur arrière-cour. Les situations proposées allient les jeux réels ou imaginaires les plus superficiellement banals de l'enfance tout en rappelant l'extrême sérieux, la passion et la cruauté avec lesquels on s'y adonne, la violente croyance en leur réalité mêlée au délice de les savoir imaginaires. Tous ces motifs semblent partager pour l'auteur la même caractéristique que la crucifixion : ils sont inépuisables, même réagencés à l'infini ; ils préservent cette même force inaugurale ou ce même mystère, à chaque occurrence. Mais Peter Markus pousse parfois très loin ces jeux de répétitions qui finissent par reléguer la narration à l'arrière-plan, au profit, une fois de plus, de la matérialité de la langue mais aussi des variations de la syntaxe.

- 34 Nombre de critiques ou lecteurs ont relevé l'extraordinaire chambre d'écho que forment ses recueils et nouvelles entre eux : ainsi les premier et dernier textes de *We Make Mud* reprennent les titres de deux autres de ses recueils : *The Singing Fish* et *Good, Brother*. S'agit-il de reprises ? De variations ? La reprise d'un titre d'un recueil à l'autre ne signifie pas nécessairement qu'il s'agit du même texte : « The Moon is a Fish », tirée du recueil *Good, Brother*, n'a rien à voir avec « The Moon is a Fish » tirée de *We Make Mud*. Pour citer Markus, il faut donc prendre certaines précautions. Quant à l'idée de la variation, elle est une pratique courante de l'auteur à travers, par exemple, les titres de trois textes de *We Make Mud*, tous les trois intitulés « The Singing Fish : Revisited » (107, 117, 164). Mais, une fois encore, les motifs narratifs de ces textes sont en fait différents... Dans un même recueil, apparaissent aussi des blocs de mots qui sont réutilisés tels quels d'histoire en histoire, comme des sortes de refrains, tour à tour entraînants, obsédants, inquiétants. Dans *We Make Mud*, parmi les phrases les plus communément répétées, et les plus longues, figure la formule déjà citée¹¹. Une autre est : « we gave each of these fish, each one of these fish's fish heads, each a name. Not one was called Jimmy or John. Jimmy and John was mine and my brother's name. We called each other Brother. Good, Brother. »¹² D'autres encore sont plus courtes, mais tout aussi repérables en dépit des variations : « I drove that rusted nail into Brother's hand. Brother didn't even wince, or flinch with his body, or make with his boy mouth the sound of a brother crying out. Good, Brother », « This might sting », « We are each other's voice inside our own heads », « You boys remember to clean up out there before you come back in », « the back of the yard », « it shatters into a billion pieces », « I lined up that rusted nail », « He's a keeper »... Ces répétitions placent la musicalité, le rythme et la sonorité au premier plan : voilà la fonction première de la narration, tandis que son contenu tend à paraître secondaire.
- 35 Ultime provocation dans l'utilisation d'une répétition poussée à l'excès, il arrive qu'au sein du même texte plusieurs pages soient reproduites à l'identique, comme pour « The Dead Man's Boat » (71-74) et « The Singing Fish : Revisited » (117-120) dans *We Make Mud*. Les différences entre ces deux textes sont infimes, mais stratégiques. En effet, ils ne diffèrent que par le titre, le mot final (« breathe » dans un cas, « sing » dans l'autre) et, ironiquement, par la disparition du mot « already » dans le deuxième texte, celui qui a déjà été écrit, dans une phrase qui, en outre, évoquait dès le premier texte une

répétition : « Brother was the brother of us brothers who was always saying what the both of us brothers *already* were thinking. » (73)

- 36 Au sein d'un recueil de textes fondés sur les échos de (groupes de) mots et les variations autour de situations similaires, on ne se rend pas forcément compte à la première lecture du recueil que ces deux textes, séparés par une quarantaine de pages, sont quasiment identiques, ce qui n'est pas sans poser quelques questions sur le sens de cette expérimentation, que ce soit du point de vue de l'activité de la lecture, de la mémoire du lecteur, de l'originalité supposée d'un texte. La question du *copyright* est aussi soulevée car il semblerait que, dans d'autres cas, un même texte réapparaisse sous des titres différents dans deux recueils différents publiés chez deux éditeurs distincts, sans accord contractuel ou gracieux. Aux yeux du premier éditeur, une ligne semble avoir été franchie qui ne relève pas de l'expérimentation littéraire, mais plutôt d'un manque de respect et d'une concurrence entre éditeurs de différentes tailles, inégalement armés d'un point de vue financier.¹³
- 37 On ne peut guère comparer le geste de reproduction de Markus à ce qu'ont fait Andy Warhol en art ou Kenneth Goldsmith en poésie, par exemple, quand ils s'approprient pour les reproduire ou les recopier des images et des textes tirés du flux médiatique. Markus ne paraît pas s'intéresser au langage ordinaire du banal, aux noces de l'art et de l'industrialisation ou même au *cut-up*. S'il s'agit chez Markus d'un geste d'autocitation, il demeure peu explicite ou visible quand il s'agit d'un texte dans son entier reproduit sous deux titres distincts à l'intérieur de deux recueils différents. Quand ce phénomène a lieu au sein d'un même recueil, on peut se demander si cela ne relève pas surtout de l'idée que la lecture n'épuise pas la force du motif, et que d'une certaine façon l'expérimental se construit contre le poids de l'expérience : « I'd return to that story. And each time that I did, it was like I was reading it for the first time » (*Gotham Writers Workshop*). L'expérimentation en jeu serait alors de l'ordre d'un constat héraclitien, ou encore d'une phénoménologie de la lecture, en plaçant le lecteur dans une situation de relecture alors même qu'il pense être en train de lire pour la première fois, et le laisser découvrir, ou non, soit qu'il n'a pas remarqué que le texte était identique ou presque — et donc que la situation ou lui-même sont différents ! —, soit que cet acte de lecture est aussi puissant que la première fois, soit encore qu'il s'agit d'une autre première fois : le même et l'autre ensemble. Ces effets de répétition placent le temps au cœur de l'expérimentation, comme si était constamment recherché, même pour le relecteur, un présent éternellement renouvelé : « Us brothers, we are brothers who live in the today. » (138) Thématiquement s'ajoute le refus répété des enfants face à toute idée de départ, de déménagement loin de leur petit lopin de boue, loin du présent éternellement reconduit. La répétition à l'identique de morceaux de phrases et de situations donne corps à leur volonté farouche de ne pas comprendre ce que veulent ou désirent les adultes :

But what our father is about to say to us brothers, us brothers, we don't want to hear it. What it is he is about to say to us brothers, these sentences of his, they have words inside of them like leaving and going and for the best. After our father says what he says, our father tells us brothers that he, that we, that he and our mother, they don't expect us brothers to understand. [...] What we understand now and forever, is that, us brothers, we won't ever understand—not now, not then, not ever. (27-28)

- 38 On pourrait aussi y lire une autre manifestation de « l'idiotie », laquelle, selon Jean-Yves Jouannais, oppose l'expérimentation à l'expérience, et ouvre l'intérêt pour la durée pure :

L'idiot, amateur de la poésie des baisses et des excès de régime, c'est celui qui ne sait pas, qui est là par hasard, dont le seul alibi est l'accident, ou la passion. [...] Libéré du poids de l'expérience, chaque instant de sa vie l'invite, ou le condamne, selon, à l'expérimentation. [...] L'idiotie s'apparente [...] à quelque philosophie de la compréhension, attentive à l'expérience immédiate, c'est-à-dire passionnée par l'expérimentation. Cette philosophie étant hostile à l'intellectualisme formaliste, il faudrait oser le terme de spiritualiste pour rendre compte de son essence : la pratique esthétisante ou anarchisante de l'idiotie s'impose comme un « retour conscient et réfléchi aux données de l'intuition », pour reprendre les termes de Bergson. Contrairement à l'intelligence [...], l'intuition nous permet de coïncider avec la durée pure (19-21).

- 39 Ainsi, les jeux de reproduction et de répétition de morceaux de textes plus ou moins longs sont liés chez Markus à des effets d'attente (titre), de chute (le mot final), d'effets métatextuels mais aussi à l'exploration du temps, de l'enfance, du réel, de l'idiotie et du langage. Ils sont aussi affaire d'échos rythmiques et sonores, de chants et de litanie, et d'innombrables variations de la syntaxe, autant d'effets de construction qui prennent le pas sur le contenu même de l'intrigue ou du motif, déplaçant l'attention vers la langue et la parole qui l'organise... et la désorganise.

La syntaxe

- 40 Alors que John Hawkes avait déclaré que les vrais ennemis du roman étaient l'intrigue, le personnage et le thème, Peter Markus affirme comme en écho la suprématie de la phrase et de la syntaxe, autant que celle du signifiant :

What stunted my imagination, before I came to the writing of the very short pieces of prose that make up the bulk of the writing that I do, was a little thing we call story. Back when I was writing story-stories, I was writing stories that anybody could've written. In other words, these stories, these well-crafted pieces of crap, lacked any signature of singularity or fingerprint belonging to me. In the fiction writing workshops that I took, both at the graduate and undergraduate level, all we ever really talked about were the conventions of story, story, story. Plot, plot, character, credibility, and other conventional mistruths. What carried the story—the words, the sentences—hardly ever entered into the discussion. It wasn't until some years later that I turned my back on writing story-stories and tuned in my ears and my eyes' attentions to the making and the musicalities of the sentence. Once I let go of the burden of story-story-telling, I was able to let the sentence itself lead me into a place of both mystery and discovery. It was through the porthole of the sentence itself that I entered into that sublime space that is pulsating underneath the page. It was here that I found the work, the words, the sentences, and yes, the stories, that only I, I believe, could write. (*Double Room*)

- 41 Markus joue avec la phrase, sa syntaxe et son élan¹⁴ de diverses façons. Certains effets sont liés à l'effet d'oralité mentionné plus haut, avec la reprise souvent systématique du sujet de la phrase par un pronom ou, inversement, la reprise d'un pronom par le nom qu'il désigne : « This pole, it was covered... » (12) ; « Us brothers, we... » (12), « This word brother, it was more than just enough » (13), « He is walking across it, our father, he is crossing... » (12). L'oralité entraîne aussi, on l'a vu, l'utilisation appuyée, redondante, de déictiques, associée à la multiplication d'adresses au lecteur

l'enjoignant de participer à la scène décrite. À travers cette convocation, c'est la phrase même et ses multiples transformations qui sont offertes en spectacle. Ainsi, Markus expérimente l'agglutination de mots en guise d'adjectifs inédits et remarquables¹⁵ : « the all-by-itself traffic light » (11), « Ours was a drive-on-through kind of town, a pass-on-by-on-your-way-to-someplace-else kind of a town » (11), « a back-of-the-yard part » (11), « the mud-left tracks » (15), « its fish-out-of-water thumb » (18), « this sticking-up-toward-the-sky pole » (27), « Even in the dark-of-night night, Girl's made-out-of-mud body shined » (34), « the beat of this heart, that made-out-of-mud drum » (37), « he searches the above-the-river sky » (76), « What, we wondered, kept it from down-to-the-river's-bottom sinking ? » (86), « our in-bed, in-our-house mother » (90), « us brothers, we took our up-at-our-fishes'-heads looks » (129).

- 42 Le jeu des variations permet parfois de donner différents rôles grammaticaux ou formes grammaticales à un même mot dans une seule phrase, comme si était testé l'ensemble de ses possibles, sous le régime de la tautologie évoqué ci-dessus : « one of us will pick up with his picking-up hand » (18), « The river, too, it was a river of fish guts and rivering fish guts » (68), « the river's bottom was a bottomy hole down at the river's bottom » (89), « Girl's rivery hair, rivering down the rivery banks of her rivery girl body » (131).

- 43 La phrase est aussi soumise à l'épreuve d'accélération et de ralentissements, avec d'une part, comme on l'a noté plus haut, le verbe « être » permettant des métamorphoses immédiates et fulgurantes, qui relance la dynamique du récit et des phrases : « Yes, the moon, it was a fish » (68). Le ralentissement a lieu d'autre part avec un découpage redondant de l'action fondé sur la répétition : « This is our father we are watching. We watch our father walk on water. He is walking across it, our father, he is crossing this dirty river that runs through this dirty river town » (15) ; « we look down at those buckets. When we look down inside these buckets we see they are both filled up... » (15). La combinaison de ralentissements et d'accélération passe par les jeux d'anaphores associés au prolongement incrémentiel de chaque phrase :

We did not want to leave, my brother and me. We did not want to leave behind this dirty river, this dirty river town. We did not want to leave behind this town or the river or the river's dirty river fish. We did not want to leave the fish-headed telephone pole out back in the back in our yard, back behind the wood tool shed where our father kept his hammers and his saws and those coffee cans of his full of rusty, bent-back nails. (12).

- 44 Dans *La Violence du langage*, Jean-Jacques Lecercle explore les manières dont se manifeste le reste¹⁶, ce versant sombre du langage qui se perçoit quand c'est la langue qui, prenant son indépendance, parle, plutôt que le locuteur. La violation des règles syntaxiques ou simplement l'exploitation de la structure syntaxique, ou la non-coïncidence entre les structures syntaxiques et sémantiques¹⁷ sont des voies privilégiées pour faire rebondir le sens, explorer le territoire vierge encore non-cartographié de la langue, traverser les frontières de la grammaire pour trouver « des régimes langagiers qui ne sont plus, ou pas encore, dans la langue — mais qui sont susceptibles d'y rentrer » (Lecercle, 30), faire apparaître le reste qui est, en fait, « un aspect constitutif du langage » (31).

- 45 Dans les exemples d'agglutinations mentionnés plus haut, c'est la structure de l'adjectif composé qui est explorée, à la lisière de ses formes les plus habituelles associant simplement deux mots. Les propositions de Markus seraient plutôt à ranger dans la catégorie des « adjectifs composés de formations diverses », si ces dernières n'étaient

pas définies comme « toutes faites », ou comme typiques de la presse¹⁸. Les combinaisons de Markus sont le fruit du travail de malaxage et la conséquence des répétitions du même matériau au fil de ses textes. Dès la page 12, le poteau au fond de la cour avait été introduit sous une forme conventionnelle, avec l'ajout d'un syntagme verbal : « there was this pole back there sticking up toward the sky » ; le poteau fait partie des éléments fondamentaux, immuables, du décor, sa description circonstancielle devient une qualité propre : « this sticking-up-toward-the-sky pole » ; de même, l'expression « back of the yard » est constamment répétée sous diverses formes, si bien que le syntagme prépositionnel dans « a back-of-the-yard part » (11), peut s'imposer comme un adjectif dans l'univers de Markus, comme une expression « toute faite » bien qu'inédite pour le lecteur. Les jeux répétés autour de cette expression donneront lieu à d'autres formes adjectivales surprenantes, qu'elles soient superlatives, ou appliquées au père : « we liked to take these fish heads out back into the backest back part of the back of the yard » (12), « [...] we are back in the back of our backyard, burning leaves with our backyard father » (51). Dans les autres exemples cités plus haut, une même préparation du terrain est à l'œuvre avec : « Have you seen, my boat ? [...] Maybe, we say, to this man, it sank, we say to this man. [...] Maybe you should look with your look beginning at the bottom of the river. » (75-76) Cette séquence annonce l'étrange tournure : « What, we wondered, kept it from down-to-the-river's-bottom sinking ? » (86). Le même procédé est repérable avec « Us brothers, we looked up with our eyes at these fishes' heads » quelques lignes seulement avant « us brothers, we took our up-at-our-fishes'-heads looks » (129).

46 « Lorsque nous avons franchi une frontière grammaticale, nous ne nous trouvons pas dans le vide, mais toujours dans du langage, dans le même langage », rappelle Lecercle (23), et c'est ce processus que Markus révèle, par son travail de la syntaxe et sa manière de jouer avec/contre elle ou encore par son usage de la répétition. Parfois, il nous entraîne vers des paysages surprenants, mais auxquels il nous a préparés au fil de sa lente progression. Dans une interview datant de 2006, Markus parle de son désir de créer un effet de suspension de la phrase dans un état intermédiaire, ce que permettent tous les procédés mentionnés ci-dessus : « it's my hope to keep things alive for as long as possible, to suspend the narrative in a state of limbo, an in-betweenness where I think in any form makes for a more interesting outcome and experience, both as writer and reader alike. » (*Tarpaulin sky*)

47 L'expérimentation de cette suspension met le récit en crise, favorise le spectacle du signifiant et du signe, et ouvre une réflexion sur le temps, le refus du départ¹⁹ et de la mort, et peut-être la croyance en un cycle éternel incarné par la rivière : « It was the river that taught us brothers this: that nothing ever really dies. » (134) Que « l'inquiétude de la syntaxe » soit une voie privilégiée de l'expérimentation littéraire de Markus tient à ce qu'elle est justement le lieu de l'attente²⁰, le lieu où « s'éprouve la forme même du temps humain » (Jenny 169), le lieu « d'une synthèse, celle de l'immobilité et de la mobilité (formées par la solidité de ses liens articulatoires et par son rythme), ou celle du même et de l'autre, avec le mouvement toujours, comme la figure idéale du continu » (Goux 67). Chez Markus, la forme du continu est celle de la suspension renouvelée, des limbes de l'entre-deux perpétuellement reconduit ; sa phrase et sa syntaxe donnent une forme sensible par un jeu qui, comme le rappelle Laurent Jenny, est infini :

Ainsi, la phrase, moins qu'elle ne lutte avec le temps, en donne la forme sensible (c'est-à-dire tensionnelle). Elle s'élabore *comme* jeu de tensions. Il est certain qu'à

cet égard elle jouit d'une liberté quasi infinie, et virtuellement pourrait durer autant que le monde dans lequel elle se déploie. (Jenny 173)

- 48 Cette vitalité est ce qui empêche l'épuisement de la lecture que pourraient engendrer la répétition et la récurrence du même matériau dans les textes de Markus. À travers l'ensemble de ses expérimentations langagières et en particulier ses jeux sur la syntaxe, Markus rappelle en outre le code commun et son appropriation individuelle, voire son détournement dans un langage privé, en deçà du non-sens, mais au-delà de la norme, toujours en pleine conscience de l'extraordinaire puissance du langage, de sa matière même, de ses possibilités d'inventions sous la plume d'un *écrivain*, au sens que lui donnait Barthes. Par le choix d'un monde où la répétition et le même dominent sans empêcher la différence, la nouveauté et l'étrangeté d'apparaître au fil des variations de sa phrase, Peter Markus exprime une confiance indéfectible en la malléabilité infinie de sa syntaxe « boueuse ». Il se lance ainsi dans la quête d'une durée pure, d'une suspension impossible du temps par une relance perpétuelle, et son exploration expérimentale d'un « comment écrire » l'amène à une série de questions ouvertes par excellence : le réel, le langage, le temps.

BIBLIOGRAPHIE

- Alfandary, Isabelle. *Le Risque de la lettre*. Paris : ENS éditions, 2012.
- Barthes, Roland. « Écrivains et écrivains ». *Essais critiques*. Paris : Editions du seuil, 1964, 147-154.
- Boas, Franz. *Anthropologie amérindienne*. Textes présentés par Isabelle Kalinowski & C. Joseph. Paris : Flammarion, 2017.
- Buckless, Nina. « Language as a Playground : An Interview with Peter Markus », *Fiction Writers Review*, February 17th, 2014. <http://fictionwritersreview.com/interview/language-as-a-playground-an-interview-with-peter-markus/> (27 janvier 2017)
- Evenson, Brian. « On Peter Markus ». *Unsaid Magazine*, vol. 3, n° 1.
- Fromilhague, C & A. Sancier-Chateau. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Dunod, 1996 (1991).
- Goux, Jean-Paul. *La Fabrique du continu*. Seyssel : Champ Vallon, 1999.
- Guirand, Félix & J. Schmidt. *Mythes & Mythologies*. Paris : Larousse, 1996.
- Jenny, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Editions Belin, 1990.
- Jouannais, Jean-Yves. *L'Idiotie : art, vie politique — méthode*. Paris : Beaux Arts magazine/livres, 2003.
- Lecerle, Jean-Jacques. *La Violence du langage*. Paris : PUF, 1996.
- Markus, Peter. *We Make Mud*. Westland : Dzanc Books, 2011.
- . *The Fish and the Not Fish*. Westland : Dzanc Books, 2014. <http://www.tarpaulinsky.com/Fall06/Markus-interview.html> (27 janvier 2017)

---. « Response and Bio ». *Double Room* n° 7, Spring 2007. http://www.webdelsol.com/Double_Room/7/Peter_Markus.htm (27 janvier 2017)

---. « An Interview with Peter Markus ». *Gotham Writers Workshop*, à l'occasion de la publication de *The Singing Fish*. <https://www.writingclasses.com/resources/interview-with-peter-markus> (27 janvier 2017)

Markus, Peter & Saterstrom, Selah. « Q&A Peter Markus, Questions by Selah Saterstrom », *Tarpaulin Sky*, Fall/Winter 2006. (27 janvier 2017)

Rosset, Clément. *Le Réel — Traité de l'idiotie*. Paris : Les Editions de minuit, 1977.

White, Derek. « Re : making mud beneath the lighthouse of unsaid island » www.5cense.com/12/re-mud-ponza.htm (27 Janvier 2017)

Zimmerman, Larry J. *Les Amérindiens*. Paris : Albin Michel, 1997.

NOTES

1. « If it's not clear by now, Markus's use of English is quite unique. In a way it's not really English at all, or not the English we've learned to be comfortable with. [...] In theoretical terms, this is what Gilles Deleuze calls minor literature, a major language put to a minor usage. » (Evenson)
2. Un élément thématique lie aussi les deux textes, puisqu'il est souvent suggéré que la mère dans *We Make Mud* est malade et alitée, absente, disparue ou décédée.
3. On verra plus loin que l'invocation chez Markus ne vise pas tant la chose que la réalité de la lettre et du mot, rendue perceptible à travers une forme de « réalisme linguistique », pour reprendre l'expression d'Isabelle Alfandary à propos des poétiques de la lettre : « La lettre est plus qu'une réalité parmi d'autres : elle est le réel tel qu'il s'impose au poète autant qu'au lecteur, lui fait face, lui saute aux yeux. Le réalisme linguistique qui caractérise les poétiques de la lettre conduit à interroger la nature des relations qui unissent le monde et le poème » (31).
4. « Comme il apparaît clairement dans *L'Anti-Œdipe*, Deleuze se rattache à une longue tradition d'hostilité envers la métaphore. *L'Anti-Œdipe* abonde en métaphores extravagantes : la machine, le corps sans organes, etc. Pourtant les auteurs soutiennent qu'il faut les prendre littéralement : le corps est une machine, le corps politique est un corps. Et ils abjurent catégoriquement la métaphore et tous ses détours. Ce qui les concerne n'est pas le transfert de sens, mais le changement de forme, qui a des conséquences matérielles. Ils prônent la métamorphose comme alternative à la métaphore. » (Jean-Jacques Lecercle 181)
5. C'est moi qui souligne.
6. « Gertrude Stein [...] n'est pas la dupe du langage : elle n'ignore pas que du sens s'insinue continuellement dans tout énoncé, que la langue renvoie inlassablement au monde, fait signe vers le monde, fût-il concret ou abstrait, selon une logique implacable qui est celle du signe linguistique. » (Alfandary 15)
7. Nous reviendrons plus tard sur la place particulière qu'accorde Markus au plaisir né de la fabrication de la phrase, qui relève, comme le rappelle Jean-Paul Goux dans *La Fabrique du continu*, du désir lui-même : « Ainsi la syntaxe est la synecdoque du désir du continu, ce désir du continu vise à travers l'objet partiel de la syntaxe le désir lui-même et le désir du continu réalise dans la syntaxe, comme dans le roman, une métaphore du désir. » (Goux 72)
8. L'expression « lalangue » a été forgée par Jacques Lacan. Dans *La Violence du langage*, Jean-Jacques Lecercle la définit comme « l'articulation à l'inconscient » (44), qui se laisse discerner dans la langue par son excès : « Chaque fois qu'il y a rencontre entre le désir et la langue, chaque fois [...] qu'un sujet s'éprend de la langue, lalangue imprime sa marque. » (46) La métaphore de la

langue maternelle qui parle en nous est généralement convoquée pour décrire la langue ; c'est « un sac à malices, où règne l'équivoque de l'homophonie » (47). « La langue, c'est le langage qui se met à jouer » (47), « elle vainc la langue, la défait et la déconstruit » (48).

9. « [...] la langue ne mine pas seulement le caractère discret du signe, mais également son caractère arbitraire, car elle ouvre la voie à la motivation directe. Du sens est assigné aux noms propres, les phonèmes se voient motivés par les pulsions, c'est le règne de la motivation relative (et parfois absolue) — l'arbitraire devient si 'limité' [...] qu'il disparaît. » (Lecerle, 47)

10. Les références chrétiennes sont loin de fournir l'unique cadre aux récits de Markus. A titre d'exemples, qui mériteraient des développements plus poussés, la référence à l'argile ou à la boue peut aussi évoquer le Golem ou d'autres récits de la création du monde. Dans certaines légendes amérindiennes, on trouve aussi l'évocation de la métamorphose animale comme chez les Algonquins, ou la figure des jumeaux antagonistes, Ioskeha et Tawiscara, dont la mère forme le soleil et la lune, chez les Iroquois et Hurons. (Guirand et Schmidt 519 et 522). Beaucoup de récits nord-américains « mettent en scène un animal qui plonge au fond des eaux [...] pour ramener de la boue », à partir de laquelle un esprit crée la terre ferme. (Zimmerman 116) Enfin, des histoires « relatent comment les hommes ou les animaux ont été façonnés par le Créateur à partir de bois, de pierre, d'argile ou d'herbe [...]. Il est important de noter que, dans ce cas, ce n'est pas l'action d'une volonté créatrice mais, à chaque fois, la transformation d'un objet matériel qui constitue le trait caractéristique de la légende. [...] Beaucoup de ces légendes ne se réfèrent pas à la création générale de toute une espèce, mais [...] elles suppléent plutôt à un besoin local ou temporaire. » (Boas 420)

11. « There was this look that us brothers, we sometimes liked to give each other this look. It was the kind of a look that actually hurt the eyes of the brother who was doing the looking. Imagine that look. » D'autres occurrences figurent p. 30, 46, 60, 69, 74, 76, 79, 85, 93, 97, 101, 105, 110, 111, 122, 147, 161, 167.

12. Autres récurrences : p. 12, 19, 27, 36, 39, 46, 57, 81, 98, 100, 115, 129, 135, 139.

13. Dans son blog, Derek White, éditeur de Markus chez Calamari Press, commente ainsi ce phénomène de reproduction plus ou moins ouverte et plus ou moins à l'identique du texte : « An alter ego side of myself that i call Cal published two other books by this one i call brother, so it was at first weird to see & read a new book by this brother published by someone else that wasn't brother to me, especially as these stories had a lot of the same words & wordings as the other two books. Words like brother, mud & fish. [...] A lot of the stories even had the same titles as stories in the two collections Cal published. The first story not only has the same title as a story in the first book of singing fishes, but it is also the very name of *The Singing Fish* that was published almost ten years ago. And the second story was word for word the same as the fourth story in the second book, *Good, Brother*, by this brother that Cal had published. A part of me, this publisher Cal part, at first felt funny about this & had to stop myself from comparing this new book of mud with the other books by this brother that Cal had published, and pretend to read it as if it was the first thing i'd ever read by this brother. Other people egg me on by saying "hey, isn't that illegal? To publish something already published, without asking first?" But i don't care much for laws or binding contracts, especially as they pertain to a word called "copyright." This word is an archaic word that needs to be removed from our vocabularies. It no longer means anything in this world we live in now. I don't respect the word copyright, but i do respect respect. And the fact that this same sequence of words & perhaps others was re-published in this new book & this publisher that did the re-publishing didn't respectfully ask or acknowledge where some of these stories or versions of these stories first appeared shows a lack of respect & common decency. This is a big-small publisher, or small-big publisher—there is a difference, just like there's a difference between a wolf in sheep's clothing & a sheep in wolf's clothing—that at first said no to publishing this book of mud. [...] And publishing with this small-big press meant meant [sic] more eyes, different sets of eyes, more brothers & sisters, would be exposed to this book of mud & the words

of this brother of all brothers. This publisher Cal's petty bickering is not important in the scheme of things. » www.5cense.com/12/re-mud-ponza.htm

14. « La syntaxe n'est ni une architecture, ni une armature, ni un squelette, elle est une force ; ou bien comme l'écrit Pierre Alféri : 'La phrase met en rythme une force.' Ce qui rend sensible cette force, c'est son élan, son mouvement vers l'avant ; et puisque chaque écrivain fait d'une construction grammaticale autre chose qu'une armature ou un squelette, c'est évidemment à lui d'inventer les moyens par lesquels l'élan de la syntaxe manifesterait la force qui la propulse en avant. » (Goux 127)

15. Les particularités syntaxiques et le jeu des agglutinations de Markus font aussi écho à des structures d'anglais américain non-standard, comme on peut en trouver dans les Appalaches par exemple, ou à des jeux évoquant les structures agglutinantes de certaines langues, autant d'aspects qui mériteraient des développements qui n'ont pas été explorés dans le cadre de cet article.

16. « J'ai pour ma part choisi de l'appeler 'reste' : ce que la construction de la langue, avec son système de règles, exclut, et qui fait retour. » (Lecerclé 12) « La dialectique du manque et de l'excès gouverne la relation entre la langue et lalangue. Elle régit également la relation entre la langue et le reste — il s'agit essentiellement de la même relation. » (48)

17. « Le *Windersinn* husserlien est l'un des noms de la métaphore. Il prévaut lorsqu'un créneau formel est occupé sans égard pour la cohérence matérielle de la phrase. Dans ce cas, la seule façon de 'conserver le sens', c'est-à-dire d'interpréter la phrase, est de la traiter comme métaphorique. 'Ce corbeau bleu est vert' est soit une contradiction, soit une métaphore. [...] La métaphore, par conséquent, selon l'intuition de Husserl, surgit lorsque les structures syntaxiques et sémantiques ne coïncident pas. » (154)

18. « Dans la presse on trouve couramment des formules comme : 'Mrs Thatcher's lieutenants are particularly concerned about a why-bother-to-vote-at-all-since-she-is-bound-to-win syndrome' (*International Herald Tribune*). » (*Grammaire de l'étudiant* 341)

19. Il s'agit aussi du refus de grandir : « This man thinks that we are just boys who will one of these days, like Man said that we would, grow up to be grown-up men. This man, Man, he doesn't know the first thing about what it means to be a brother. » (138)

20. « [...] chez les écrivains du continu, où le souci et le désir d'une telle syntaxe sont manifestes, la syntaxe inscrit l'attente dans la phrase, elle est productrice de tension, force motrice qui pousse la lecture en avant et fait au lecteur tourner les pages. » (Goux 130)

RÉSUMÉS

Cet article explore le jeu expérimental de l'écriture de Peter Markus, en particulier dans son recueil de textes courts, *We Make Mud*. Ce jeu passe par un travail radical de la répétition, de la tautologie et de la variation autour d'un lexique minimal, souvent générique et indéterminé. S'y ajoutent la récurrence rituelle de plusieurs séries de phrases d'un texte à l'autre, une exploration plastique des possibilités de la syntaxe et une invention lexic-syntaxique au sein d'intrigues aussi minimales que violentes et répétitives. L'extraordinaire malléabilité de la syntaxe, la force performative de « lalangue » et les jeux sonores font émerger un monde tout à la fois brut et foisonnant, inquiétant et magique, un bloc de résistance obstinée que les deux jeunes personnages récurrents opposent à l'autorité et au réel.

This paper looks into the experimental writing of Peter Markus in *We Make Mud*, in particular its use of radical repetition, tautology and variations based on a lexicon characterised by its simplicity and generic indetermination. It also explores the effects of echoing sentences inside or between the texts, and the ways their syntax is stretched to their limits within minimal and violent plots. Soundplays abound and these incredibly malleable sentences make for an inventive, playful “*lalangue*”—to take on Jacques Lacan’s neologism—bringing forth a rough, eerie world in which two young boys seem pitted against authority or the constraints of “reality.”

INDEX

Keywords : experimental, idiocy, lalangue, repetition, incantation, syntax

Mots-clés : expérimental, idiotie, métamorphose, lalangue, répétition, incantation, syntaxe

AUTEURS

BÉATRICE TROTIGNON

Maître de conférences à Paris-Dauphine

Univ Paris Diderot, Sorbonne Paris Cité, LARCA, UMR 8225, F-75013 Paris, France

beatrice.trotignon@dauphine.fr